

REALIDADE E FICÇÃO: ALGUNS ASPECTOS DO ELOGIO PLATÓNICO DA MENTIRA

Maria José Vaz Pinto

1. Numa passagem famosa e assaz desconcertante do livro II da *República*, Platão sustenta que não há motivo para um deus mentir¹, mas que pode haver muitas e boas razões para os homens o fazerem! O que está em questão é a noção e o estatuto de *pseudos* e uma distinção, introduzida um pouco antes, marcara a diferença entre o que se deve entender por "verdadeira mentira" e a que não passa de uma "mentira em palavras". A primeira, detestada por deuses e por homens², corresponde à ignorância e ao engano que se instalam na alma quanto ao que é mais importante para cada um³; a segunda, "a que consiste em palavras", é objecto do elogio platónico em circunstâncias específicas que convém esclarecer. Em termos globais, a mentira em palavras quando é útil não é desprezível⁴.

¹ *República* II 382 e: "Tudo o que é relativo a divindades e a deuses é totalmente alheio à mentira. (...) Deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e em actos, e nem ele se altera nem ilude os outros, por meio de aparições, falas ou envio de sinais, quando se está acordado ou em sonhos." Todas as citações deste diálogo são feitas a partir da seguinte edição: Platão, *República*, trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, 1972.

² *Ibid.*, II 382 a.

³ *Ibid.*, II 382 a-b: "Ninguém aceita, de livre vontade, ser enganado na parte principal de cada um e sobre os assuntos principais, mas receia, acima de tudo, que a mentira aí se instale". Com efeito, "o que ninguém quereria aceitar era ser enganado, e ficar no erro na sua alma em relação à verdade, permanecer na ignorância".

⁴ Cf. *ibid.*, II 382 b-d.

O Conceito de Representação

Platão caracteriza esta última como "uma imitação", não isenta de mistura, daquilo que a alma experimenta⁵, e exemplifica algumas das situações em que a oportunidade justifica que a ela se recorra: contra os inimigos, ou para desviar os amigos de algum mal; na composição de fábulas, "por não sabermos onde está a verdade em relação ao passado", visando uma aproximação verosímil ao que se desconhece⁶.

O quadro em que se defende esta insólita posição insere-se num contexto muito particular: movemo-nos, à partida, no domínio da ficção, pois se trata de proceder à edificação de "uma cidade em palavras"⁷ e nesta impõe-se delinear o plano para a formação dos seus cidadãos e, de um modo mais preciso, dos futuros guardiões. Esse projecto surge igualmente como uma construção ideal: "eduquemos estes homens em imaginação"⁸, assumindo-se os interventores no diálogo a si mesmos como "fundadores de uma *polis*"⁹, não no plano imediato, mas de uma realidade possível. A ideia condutora desse projecto é a consciência da premência de começar a moldagem do indivíduo desde a infância, respeitando a gradação das dificuldades e das carências, adaptadas não só às diversas idades, mas às qualidades e predisposições dos destinatários. Neste quadro de preocupações, a poesia tradicional é banida da *paideia* da cidade ideal e o que despoleta a sua exclusão é o facto de se tratar de uma "mentira sem nobreza".

O objectivo desta curta e modesta contribuição para o estudo interdisciplinar do conceito de **representação** é o de tentar inquirir em que moldes se equaciona na reflexão platónica a categoria de *pseudos*, de forma a entender os critérios de "nobreza" que eventualmente distinguem os discursos entre si. O que determina uma articulação em torno de três interrogações: Qual a relação da "mentira em palavras", enquanto representação mimética (*mimêsis*), com a *mousikê* e com a *poiêsis*? Quem pode e não pode mentir na cidade ideal? Como deslin-

⁵ *Ibid.*, II 382 b.

⁶ *Ibid.*, II 382 b-d: "E na composição de fábulas que ainda há pouco referíamos, por não sabermos onde está a verdade relativamente ao passado, ao acomodar o mais possível a mentira à verdade, não estamos a tornar útil a mentira?"

⁷ *Ibid.*, II 369 b: "Fundemos em imaginação uma cidade".

⁸ *Ibid.*, II 376 d: "Eduquemos estes homens em imaginação, como se estivéssemos a inventar uma história e nos encontrássemos desocupados".

⁹ *Ibid.*, II, 379 a: "De momento, nem tu nem eu somos poetas, mas fundadores de uma cidade."

dar o paradoxo de se incluir sob a designação comum de *pharmakon* (remédio, antídoto) representações tão díspares como a mentira e a verdade?

2. Sendo uma imitação, a referida "mentira em palavras" manifesta-se em sons e em sinais, num *logos* oral ou escrito, comparável à pintura e à escultura. Fazendo uso de palavras para dar corpo ao que visa, constitui-se como literatura, revestindo-se de uma natureza complexa que releva de pelouros múltiplos: será correcto situá-la simultaneamente sob o patrocínio das musas, enquanto que *mousikê*, e entre as actividades produtivas que geram determinados efeitos, enquanto que *poiêsis*. Assim, importa realizar uma descodificação preliminar, no que respeita ao sentido corrente dos termos gregos. Nesta ordem de ideias, não pode deixar de se ter presente que a educação pela música, preconizada como disciplina propedêutica fundamental, equivale à educação pelas artes, nomeadamente as que cultivam formas de ritmo e de medida, assim como a discussão da poesia não se atém de modo algum ao discurso em verso e com métrica, mas a todas as actividades que relevam do "fazer" e do "criar", em especial as que produzem *logoi*.

A mesma elucidação se deve levar a cabo com a própria noção de *pseudos* que tomámos como objecto de reflexão. Contraposto ao engano radical que se apresenta como mal absoluto e coincide com a ignorância instalada na alma, mais precisamente com a ignorância que se desconhece a si mesma, a *mimese* a que corresponde a "mentira" em palavras não se institui necessariamente como uma intenção fraudulenta de confundir os espíritos, mas como recurso a algo que é da ordem da ilusão, da ficção, da imagem, e que será boa ou má consoante o uso que se lhe dê¹⁰. Por conseguinte, uma tal realidade pode ser qualificada em termos de "nobreza" ou de "não nobreza", impondo-se investigar qual o padrão de "utilidade" que o fundador da cidade tem em mente ao definir as categorias opostas.

3. Os exemplos invocados por Platão para ilustrar um recurso legítimo à mentira ajudam-nos a entender melhor o que está em jogo. Quem pode e não pode mentir? Ou, dito por outras palavras, em que

¹⁰ Veja-se nesse sentido, Julius A. Elias, *Plato's Defence of Poetry*, London, MacMillan Press, 1984, pp. 2-3; em especial, sobre "a nobre (*gennaion*) mentira", pp. 167-8. O *pseudos* consiste em fazer passar as ficções por realidade.

O Conceito de Representação

casos a dita "imitação em palavras" tem uma função positiva, ou mesmo salvífica, a ponto de Platão a denominar de *pharmakon* (remédio, antídoto, meio de cura)? Aqueles a quem se atribui uma tal prerrogativa são em primeiro lugar os médicos: "Se na realidade, a mentira é inútil aos deuses, mas útil aos homens sob a forma de remédio, é evidente que tal remédio se deve dar aos médicos, mas os particulares não devem tocar-lhe¹¹". O mesmo raciocínio se aplica aos governantes: "Se a alguém compete mentir, é aos chefes da cidade, por causa dos inimigos ou dos cidadãos, para benefício da cidade; todas as restantes pessoas não devem provar deste recurso¹²". Numa primeira abordagem, o que parece determinar tal assimetria nos direitos de uns e de outros é o facto de haver neles uma manifesta discrepância no que respeita ao saber e à representação global do que pode ser considerado "útil". De qualquer modo, se algum dos que não é suposto mentir for apanhado a fazê-lo, deverá ser severamente punido: põe em risco, de modo subversivo, a segurança da cidade, como o tripulante incauto poderá provocar o naufrágio do navio¹³.

Mas o exemplo mais célebre e mais controverso será certamente o da "nobre mentira" que se institui como esteio fundador da ordem social e política da *polis* e princípio regulador da ideia de justiça: referimo-nos ao mito narrado no final do livro III da *República*, em que se conta que todos os homens foram moldados e criados no interior da terra e dela nasceram, irmanados nessa mesma ascendência terrestre¹⁴; mas que as diversas estirpes humanas, assignadas às dife-

¹¹ *Ibid.*, III 389 b. Por "particulares" entenda-se "leigos", ou seja, os que são ignorantes da ciência em causa.

¹² *Ibid.*, Veja-se a passagem, imediatamente a seguir, em que se reconhece um direito análogo ao professor de ginástica e ao piloto do navio, negando-se o mesmo respectivamente ao aluno e ao marinheiro.

¹³ Cf. *ibid.*, III 389 d: "Se apanhar alguém a mentir na cidade (...) castigá-lo-á, a título de que introduz costumes capazes de derrubar e deitar a perder uma cidade, tal como se fosse um navio." Só os chefes podem mentir porque são os que têm a "chave" do útil, na medida em que, submetidos a uma educação conveniente, conhecem o que as coisas são em si mesmas, para lá das aparências. Veja-se sobre este ponto o estudo de Nicole Loraux, *Né de la Terre, Mythe et politique à Athènes*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

¹⁴ *Ibid.*, III 414 d-e: "Tentarei, em primeiro lugar, persuadir os próprios chefes e os soldados, e seguidamente também o resto da cidade, de que quanta educação e instrução lhes demos, todas essas coisas eles imaginavam que as experimentavam e lhes sucediam como em sonhos, quando, na verdade, tinham sido criados e moldados no interior da terra, tanto eles como as suas armas e restante equipamento; e que, depois de eles estarem completamente forjados, a terra, como

rentes classes, têm distintas misturas de metais na sua constituição congénita: ouro, prata, ferro e bronze, consoante os casos. Assim, muito embora lhes caiba fomentar a solidariedade e a união, dado o destino comum de terem nascido da mãe terra, a desigual composição da sua natureza vocaciona-os para tarefas específicas, com dignidades e responsabilidades divergentes na hierarquia do todo¹⁵. O mito é por demais conhecido e tem sido ao longo dos tempos amplamente discutido. O que nos interessa ressaltar é o facto de ele ser apresentado como paradigmático da "nobreza" de uma mentira¹⁶. O que está em causa é a reapreciação de uma representação fictícia, que se assume como *mimese* e como *poiese*, reivindicando títulos de nobreza para um dizer cuja "utilidade" emerge, não de circunstâncias pontuais, mas de argumentos de fundo. Torna-se patente que no cerne de toda a problemática está o próprio conceito de **imitação**, envolvendo na sua definição a relação constitutiva entre original e cópia, entre realidade e simulacro. Quais são imitadores e os poetas que devem ser banidos, quais os imitadores e os poetas susceptíveis de coabitar com a filosofia?

4. Para situar o posicionamento de Platão em relação à arte em geral e a sua condenação expressa da poesia, no âmbito do antigo "diferendo entre a filosofia e a poesia"¹⁷, focaríamos sucintamente alguns tópicos. Perante o universo "saturado de *mimese*" como é a *polis* descrita na *República*¹⁸, aderimos ao modo de ver dos que julgam que o que pesa fundamentalmente para Platão são considerações de carácter ético-político: ao defender o modelo de cidade em que o

sua mãe que era, os deu à luz, e que agora devem cuidar do lugar em que se encontram como de uma mãe e ama, e defendê-la, se alguém for contra ela, e considerar os outros cidadãos como irmãos, nascidos da terra."

¹⁵ *Ibid.*, III, 415 a-b: "O deus que vos modelou, àqueles de entre vós que eram aptos para governar misturou ouro na sua composição, motivo por que são mais preciosos; aos auxiliares, prata; ferro e bronze aos lavradores e demais artífices" (*ibid.* 415 a).

¹⁶ Pretende-se que todos queiram o bem comum e que cada classe realize bem a sua tarefa própria: "Como arranjaremos maneira de, com uma nobre mentira, daquelas que se forjam por necessidade, (...) convencer disso, sobretudo os próprios chefes, e, se não for possível, o resto da cidade?" Cf. *ibid.*, III 414 b-c.

¹⁷ *Ibid.*, X 607 b.

¹⁸ Cf. o sugestivo ensaio de Stanley Rosen, "The Quarrel Between Poetry and Philosophy", na obra com o mesmo título, New York/ London, Routledge, 1988, pp. 1-26, em especial p. 5. Tomando a *poiêsis* no sentido amplo de "produção", a *República*, como todos os diálogos platónicos, é ela própria um poema.

O Conceito de Representação

governo cabe à filosofia, opõe-se a todos os eventuais concorrentes que se arvorem em paladinos de outras propostas. Daí, o combate movido, não apenas aos poetas, mas também a retóricos e a sofistas¹⁹.

Nessa ordem de ideias, uma importante clivagem se irá estabelecer, do ponto de vista dos fundadores da cidade-modelo, entre as imitações a proscrever e as que são de incentivar: condenam-se as cópias de modelos perniciosos do ponto de vista moral, como se critica toda a imitação que leve alguém a protagonizar como seus as paixões e os conflitos alheios, nomeadamente os dos deuses e dos heróis; em contrapartida, admite-se que "quanto à poesia, apenas se devem receber na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos"²⁰.

Mas o nosso quotidiano está tão saturado de *mimese* como a descrição da *polis* ideal: será descabido atribuir a Platão uma insensibilidade drástica quanto à arte como tal, ou a pretensão de que a imitação se reduza a uma mera repetição do que se intenta copiar. Importa destacar os diversos elementos que convergem na sua complexa concepção da referida *mimêsis* que deverá ser entendida no plano global da sua visão da realidade e do saber, atendendo, de modo privilegiado, precisamente à dimensão *representativa* que suporta a *interpretação* inerente a toda a criação artística²¹. A criação/ ficção é sempre

¹⁹ Cf. Julius A. Elias, *Plato's Defence of Poetry*, op. cit., p. 3: "Podemos ver como seria alheio ao pensamento de Platão separar o ataque aos poetas do seu tratamento em relação a toda a classe de artistas. E, para lá disso, podemos ver a coerência total dos seus argumentos contra os sofistas, os retóricos, os políticos, os demagogos (...); sem dúvida, contra todos aqueles que fossem susceptíveis de influenciar a opinião pública na *agora*, tribunais, e assembleias; assim como de dar forma a essa sensibilidade que mais subtilmente subjaz às crenças comuns, inconscientemente sustentadas, e assim produz um *ethos*, o elo social das convicções éticas e religiosas que unificam um povo"; Cf. também Eric A. Havelock, "The Supreme Music is Philosophy", in *Preface to Plato*, Cambridge/ Massachusetts/ London, The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1982, pp. 276-311.

²⁰ *Rep.* X 607 a.

²¹ Veja-se nessa óptica, o importante estudo de W.J. Verdenius, *Mimesis, Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning for us*, Leiden, E.J. Brill, 1972. Contra os que acusam Platão de ter esquecido que a verdadeira arte "cria", e não "imita", sustenta que a doutrina platónica da imitação artística se baseia na concepção da arte como "interpretação", baseada nos princípios gerais da sua filosofia. A chave para entender esta é a estrutura hierárquica da realidade: a imitação platónica está associada à ideia de "aproximação" e não significa uma mera cópia, pois a obra de arte, para lá da manifestação fenoménica, visível, tem sempre uma relação indirecta com a natureza essencial das coisas. Cf. D. Babut, "Sur la notion d'*imitation* dans les doctrines esthétiques de la Grèce Classique", in *Parerga, Choix d'articles de Daniel Babut (1974-94)*, Lyon, Maison de l'Orient

uma *construção* a partir de uma realidade dada, não sendo de menosprezar a sua dupla dimensão fenoménica e inteligível: para lá da expressão sensível mediante a qual se torna apreensível pelos diferentes sujeitos, visa representar o que a coisa é em si mesma, na proporção (*logos/ ratio*) que a constitui na sua essência, na sua idealidade²².

Para tornar mais acessível esta ideia, recorreríamos à análise muito didáctica, levada a cabo no diálogo *O Sofista* pelo porta-voz de Platão que é o Estrangeiro de Eleia. O contexto da discussão é o da "caça" ao sofista: se este consegue fazer crer que é mais sábio do que toda a gente acerca de todas as coisas, urge desmascará-lo como um falsificador, como um perito do simulacro, protagonista de uma sabedoria aparente. Um momento crucial desse procedimento é o da especificação das modalidades de mimética. Curiosamente, no contexto em se põe o problema, a mimética é abordada a partir dos exemplos da pintura e da escultura, bem como dos discursos, as "imitações em palavras" que Platão aqui denomina "imagens falantes" (*eidôla legomena*)²³. A *diairesis* ou divisão dicotómica irá estabelecer duas espécies de imitação: a) uma imitação *eikástica*, quando se respeita a simetria constitutiva do modelo, ou seja as relações de comensurabilidade entre comprimento, largura e profundidade; b) uma imitação *fantástica*, quando os artistas, pondo de lado a verdade, sacrificam as proporções exactas para as substituir pelas que produzem ilusão. Ora uma distinção deste tipo teria um suporte na própria evolução da arte do tempo, quer no domínio da pintura quer no da escultura: ter-se-ia registado uma progressiva atenção ao ponto de vista do espectador e à necessidade de incluir na representação as distorções convenientes

Méditerranéen, 1994, pp. 283-303; e de Maria Villela-Petit, os seguintes artigos "Heidegger, Platon et l'art grec", in Monique Dixsaut org., *Contre Platon II*, Paris, Vrin, 1955, pp. 77-100 e "La question de l'image artistique dans le *Sophiste*", in Pierre Aubenque dir., *Études sur le Sophiste de Platon*, Napoli, Bibliopolis, pp. 55-90.

²² Seg. D. Babut (op. cit. pp. 284-5 e 289-291), embora não haja um termo grego específico para "imaginação criadora", esta não é estranha à experiência artística grega, o que ressalta da associação estreita entre *mimêsis* e *poiêsis*. Cf. Aristóteles, *Poética*, cap. 9. Vinca-se simultaneamente o carácter subjectivo da criação e a vertente objectiva mediante a qual a obra de arte expressa a dimensão universal e inteligível da realidade.

²³ Cf. Platão, *Sofista* 234 c. Com efeito, "o produtor de imagens reivindica poder fazer e produzir todas as coisas por uma arte única", caracterizada como um jogo (*paidia*). Essa arte, *to mimêtikon*, produz *mimêmata* e *homônyma*. Deste modo, a análise de *pseudos* irá centrar-se no plano do *legein*. Cf. *ibid.*, 234 a-b.

O Conceito de Representação

aos desejados efeitos ópticos²⁴. Desta maneira, relevava-se uma mimética de tipo sofístico, visando produzir efeitos fictícios, ajustados às sensibilidades de que cada sujeito é *medida*, oposta a uma mimética de tipo filosófico que se subordina à busca da *homoiôsis* ou da semelhança com o modelo, tão correcta quanto possível.

O princípio norteador da imitação que a filosofia cultiva é o do conhecimento verdadeiro e é esse pano de fundo que dá sentido ao que Platão defende quando refere os parâmetros mediante os quais podemos ajuizar de uma obra de arte: "primeiramente, conhecer a natureza do objecto; seguidamente, saber em que medida é correcta a imitação; por fim, saber que utilidade têm todas as imagens reproduzidas por meio de palavras, de melodias e de ritmos²⁵". Noutras passagens, acentua-se a convergência na produção de imagens artísticas de três elementos: o prazer, a utilidade, a verdade²⁶, constituindo inequivocamente esta última o fundamento susceptível de unificar a nossa visão das coisas.

Quando se pretende destringer as imitações entre si e sobretudo quando se busca um procedimento seguro para denunciar os simulacros, o recurso a esta divisão por espécies que se elucidam pelas suas oposições recíprocas permite uma compreensão mais rica das realidades, antes abordadas numa óptica sobretudo negativa e crítica, recuperando a possibilidade de estabelecer uma valorização positiva de conceitos. Desta forma se distingue a boa da má imitação, como se poderá separar a boa da má retórica, e a boa da má poesia. O carácter benéfico ou maléfico destas artes é indissociável da "utilidade" de que se falava antes e que na óptica platónica nunca seria redutível a critérios relativistas avulsos, implicando sempre uma carga ontológica e ética. O imitador, no sentido mais elevado do termo, é o que conhece a realidade em si mesma. O que habilita o filósofo a ser rei é a mesma prerrogativa que o habilita a dizer "mentiras com nobreza", entenda-se ficções benéficas: é a posse do tal *pharmakon* que consiste em conhecer os originais e desse modo não se perder no mundo das cópias²⁷. O que conta é ter "a pedra de toque", o "contraveneno" em relação às falsificações: a esse saber só tem acesso o filósofo, pelos

²⁴ Veja-se o estudo, antes citado, de Maria Villela-Petit, "La question de l'image artistique dans le *Sophiste*", em especial pp. 77-84.

²⁵ Platão, *Leis*, II 669 a-b.

²⁶ *Ibid.* II 667 b e ss.

²⁷ *República*, X 595 b.

seus dotes naturais, pela educação ajustada, pela conversão pessoal que o torna esclarecido quanto ao que é principal, o seu interesse próprio, a utilidade, não no sentido vulgar da utilidade aparente, mas de uma utilidade baseada na natureza das coisas. Desfaz-se o pretenso paradoxo, porque só quem tem o conhecimento das ideias ou dos modelos tem o antídoto em relação às "mentiras sem nobreza" que nos desviam do que é bom para nós e, concomitantemente, só ele adquire plena legitimidade para impor "nobres mentiras".

Nessa perspectiva cobra sentido o que se diz no final do livro IX: mesmo que uma tal cidade, construída em palavras, não exista em parte alguma²⁸, ela é a ideia reguladora que nos permite viver no meio das nossas imperfeições²⁹. O que está em jogo é sempre a dialéctica do modelo e da cópia, do ser e da aparência, da realidade e do sonho.

Na maneira de ver platónica, o peso dado à dimensão cognitiva da representação não obsta à consciência lúcida das imperfeições dessas mesmas representações, susceptíveis de aproximações graduais a um saber mais completo, e também não impede o sentido agudo das dificuldades de transmissão do saber em termos de linguagem. A consciencialização dos limites do discurso demonstrativo proporciona um espaço aberto para o mito, para as diversas modalidades de reintrodução da poesia na cidade comandada pela filosofia³⁰. O que nos parece interessante sublinhar, para terminar, é o reconhecimento da necessidade de utilizar a ficção e a imaginação, mostrando a complementaridade da ideia e da imagem, da razão e da emoção. Ao recorrer, em moldes ajustados, às denominadas "mentiras" ou "imitações em palavras", trata-se de um uso retórico do logos³¹, reconvertido à vocação filosófica. Não se trata pois de extirpar o sensível mas sim de o revalorizar, integrando os elementos cognitivos, volitivos, emocionais numa unidade orgânica, em que cada um quer para si o que reconhece

²⁸ *Ibid.*, IX 592 a-b.

²⁹ Cf. com *República*, VI 500 e: jamais um Estado poderá ser feliz se não tiver sido delineado por pintores que utilizaram um modelo divino.

³⁰ O título da obra de Elias é muito sugestivo: *Plato's Defence of Poetry*. De facto, o que se propunha mostrar era que sob o aparente ataque se podiam detectar três pontos fundamentais: o reconhecimento do carácter indispensável da poesia; o facto de que Platão escreveu boa poesia; a necessidade de recorrer à poesia para persuadir. Cf. op. cit. pp. 1-2.

³¹ Sobre o uso retórico do logos, veja-se o muito esclarecedor ensaio de Barbara Cassin, "Du faux ou du mensonge à la fiction – (de Pseudos a Plasma)", in B. Cassin dir., *Le Plaisir de parler*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1986, pp. 3-29.

O Conceito de Representação

como bom, na reorientação dos desejos que a representação correcta possibilita³².

Resumo

Ao promover o elogio da "nobre mentira", defende-se a importância pedagógica da *mimese* e salienta-se a complementaridade da ideia e da imagem, da razão e da emoção, à luz da controversa doutrina platónica da *poiêsis*.

Résumé

L'éloge platonicien du "noble mensonge" rend manifeste l'importance pédagogique de l'imitation et relève la complémentarité de l'idée et de l'image, de la raison et de l'émotion dans la doctrine platonicienne de l'art.

³² No plano intelectual, a dinâmica do amor visa o conhecimento das ideias, correspondendo a um modelo matemático do saber; no plano emocional, o amor deseja a imortalidade, através da criação, correspondendo a um modelo poético do saber. Em relação com esta abordagem, cf. S. Rosen, *The Quarrel between Poetry and Philosophy*, op. cit.; e também Martha C. Nussbaum, *The fragility of goodness, Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1987.